

Decorationen wie Ledertapeten die ganzen Wandfelder füllen ⁵⁶⁷⁾. Wir stehen hier nicht vor *Rocaille*-Motiven, die mehr oder weniger zahlreich innerhalb einer *Louis XV.*-*Decoration* beinahe schiefer vertheilt sind; vielmehr bilden die *Rocaille*-Motive in der unteren Hälfte, so wie oben, einen zusammenhängenden Aufbau. Zwei große Aeste oder, richtiger, zwei kleine Bäume kreuzen sich in der Füllung; oben bewegen sich Putten inmitten von *Rocaille*-Aesten und -Guirlanden in phantastischen Spielen. Bezeichnend ist ferner, daß im Silberzimmer die Rahmen der kleinen Thüren mit ihren hohen Sopraporten oben und unten besonders hervortretende Ecken haben, die als *Rocaille*-Ohren gebildet sind. Wenn das von *Dohme* angegebene Datum für die Vollendung des Silberzimmers (1734) richtig ist, so hätten wir hier einen französischen Zweig des *Genre Rocaille* auf deutschem Boden, der scheinbar den Charakter dieser Richtung vollständiger ausdrückt, als die französischen gleichzeitigen Beispiele. Jedenfalls würde es bestätigen, daß die *Rocaille*-Mode mit dem eigentlichen *Style Louis XV.* gleichzeitig war und nicht erst eine spätere Entwicklung desselben darstellt.

Der runde Speisesaal in der Amalienburg, angeblich 1734 erbaut, ist ebenfalls ein sehr schönes Werk, welches eine gewisse Verwandtschaft mit dem ovalen Salon des *Hôtel de Soubise* zu Paris zeigt, aber dennoch eine selbständige Entwicklung des Stils bekundet.

Vielleicht ist das letzte Wort des *Genre Rocaille* ebenfalls in Deutschland zu suchen. Der Spiegelrahmen ⁵⁶⁸⁾ über einem Eckkamin des Schlosses zu Würzburg scheint den reichsten Grad der Entfaltung dieser Richtung zu zeigen. Um den eigentlichen Rahmen zieht sich ein viel breiterer, ganz durchbrochener, der wie aus zwei ununterbrochenen Linien von *Rocaille*-Ranken gebildet ist, die sich oben zu einer großen Mittelcomposition verbinden, welche sich wie das funkelnde Bouquet eines brillanten *Rocaille*-Feuerwerkes entwickelt. Das Ganze scheint eine Weiterentwicklung des Stils von *Cuvilliers* im Silberzimmer der Amalienburg zu sein. Es zeugt von einer solchen Meisterschaft in der Bewältigung der unerforschlichen Launen der reichsten Phantasie, daß man es noch nicht bedauert, eigentlich schon im Gebiet des Ueberladenen zu sein. Hier ist die *Maestria* der Technik eben so unbeschreiblich, als das Unbegrenzte der Phantasie. Wie an der Amalienburg und an den Sopraporten im Thronsaal zu Würzburg ist die Zahl der leicht auslaufenden Motive der Decoration unzählig. Die Behandlung der Flächen und Spitzen ist so meisterhaft für die Bildung von glücklichen Glanzpunkten in der Vergoldung und im Silber berechnet, daß man vor diesem wahrhaft »*sparkling effect*« geblendet stehen bleibt.

Nach solchen Leistungen war die *Rocaille*-Decoration an die Grenzen des menschlichen Könnens gelangt. Sie verzichtet auf weitere Verbindungen des *Rocaille*-Werkes und der Phantasie. Sie begnügt sich, in einzelnen Fällen Muscheln von polypenartiger Verzweigung ohne jede Zuthat als Schlusssteine, Eckgarnituren oder dergl. inmitten einer strengeren Architektur aufzusetzen ⁵⁶⁹⁾.

e) Rococo-Mode.

Mit der Rococo-Mode gelangen wir an das letzte Stadium der Entwicklung der freien Strömung während der zweiten Periode der Renaissance; ja man darf sagen der ganzen französischen Renaissance bis zur damaligen Zeit.

366.
Bestimmung
des Begriffes
»Rococo«.

⁵⁶⁷⁾ Abgebildet in: DOHME, R. Barock- und Rococo-Architektur. Berlin 1884—91. Bd. II, Bl. 112—113.

⁵⁶⁸⁾ Siehe: GURLITT, C. Das Barock- und Rococo-Ornament Deutschlands. Berlin 1885—89. Bl. 13, 21, 24, 79.

⁵⁶⁹⁾ Im Festsaal des Schlosses zu Würzburg. Abgebildet ebendaf. Bl. 27 u. 80.

Wir bedauern nur das entschiedenste die zunehmende Gewohnheit gewisser Kunsthistoriker, den Worten Barocco und Rococo einen viel zu ausgedehnten Begriff zu geben. Es ist wohl sehr bequem, Schlagwörter zu haben, um eine ganze Kunst-richtung zu bezeichnen; es wäre aber besser, nach neuen, wirklich richtigen Bezeichnungen zu suchen und den alten ihren präcisen Sinn zu lassen, als sie auf Kunst-richtungen ausdehnen zu wollen, die sie unrichtig bezeichnen. Wir gebrauchen das Wort Rococo an dieser Stelle in so beschränkter Weise, als möglich, und ausschließ-lich als eine Mode des *Louis XV.*-Stils, die aus der Uebertreibung der *Rocaille*-Mode hervorgegangen ist. Auf den Ursprung dieser Richtung werden wir gelegentlich der Besprechung der verschiedenen Phasen zurückkommen.

Als grundlegende Eigenschaften, die dem Begriff »Rococo« entsprechen, dürften anzuführen sein:

- a) die Uebertreibung der Charaktere des *Genre Rocaille*;
- b) das Aufgeben der Symmetrie in Fällen, wo sie natürlich und berechtigt erscheint;
- c) gewisse Ausschweifungen der Phantasie, die etwas so Unwahrscheinliches und Unnatürliches an sich tragen, daß sie sich einer gewissen ironischen Beurtheilung aussetzen und eine Uebertreibung des Barocken bilden, durch die man sich der Lächerlichkeit preisgibt.

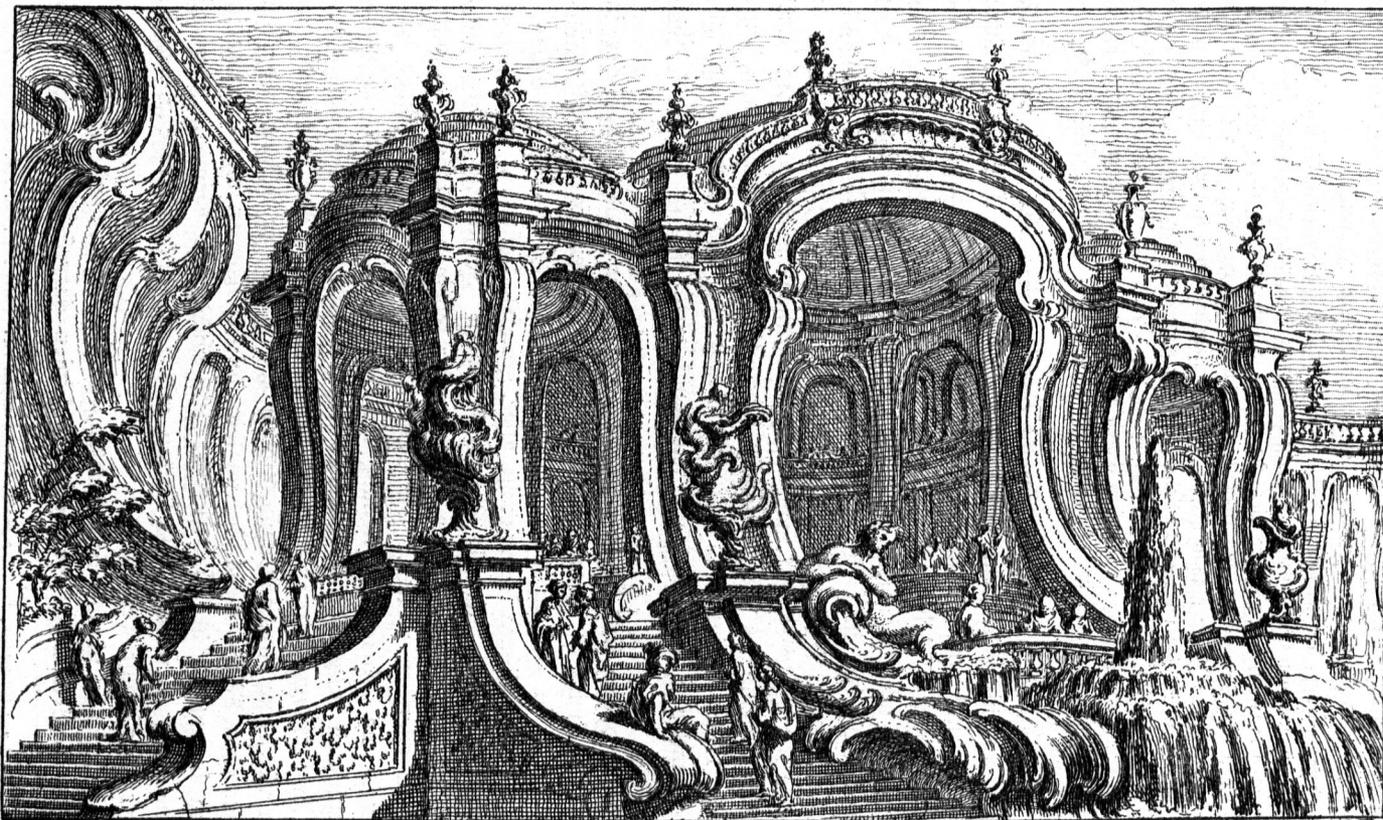
Destailleur giebt einige Auszüge zweier interessanter Artikel des *Mercure de France* von 1754 und 1755, worin der Kupferstecher *Cochin* diese Richtung *Meiffonnier's* vom Standpunkt der strengen Stilanschauung bespricht. Im ersten tadelt er seine Ausschweifungen der Phantasie. Im zweiten fingirt er eine vertheidigende Antwort der angegriffenen Partei. In letzterer wird gesagt, daß *Oppenordt* anfänglich der fraglichen Richtung viele Dienste geleistet, daß jedoch der große *Meiffonnier* erst ihre Wünsche ganz verwirklicht habe.

Aus der vorhergehenden *Cochin'schen* Kritik⁵⁷⁰⁾ geht hervor, daß von den Zeitgenossen *Meiffonnier* als derjenige angesehen wurde, der den Geschmack *Borromini's* sich angeeignet und für Frankreich, im Sinne einer freien, heiteren Architektur, das Gleiche gethan habe, was *Borromini* für Italien. Er habe zuerst den alten Gebrauch der geraden Linien überall vernichtet, habe auf alle Arten die Gesimse gedreht und anschwellen lassen, sie nach oben, nach unten, nach vorn und nach hinten gekrümmt. Er erfand die Gegensätze, verbannte die Symmetrie, so daß die beiden Seiten einer Füllung zu wetteifern schienen, welche sich von der alten geraden Form am meisten entfernen könne. In wunderbarer Weise verstand er die Gesimse des härtesten Marmors nach den sinnreichen Bizarrien der Cartouchen in gefälliger Weise zu biegen. Er brachte jene charmante **S**-Form der Umrisse in Aufnahme . . . er wandte sie überall an, und seine Zeichnungen waren eigentlich nur eine einzige Combination dieser Form in allen möglichen Richtungen . . . »mit seinen lieben **S**-Umrisfen ersetzte er Alles.«

Um den Compositionen mehr Leben zu verleihen, gab man die Symmetrie der Bildung, die ihr höchstes Vorbild in der Ansicht der menschlichen Figur, von vorn gesehen, hat, auf und griff zum Princip, das in der Seitenansicht der letzteren ausgedrückt ist. Hier rufen alle Linien und Formen den Begriff einer Bewegung nach einer klar ausgesprochenen Richtung nach vorn hervor. Man steht vor der aufgehobenen Symmetrie und kommt dadurch gleichsam zum höchsten Ideal einer Zeit, die vor Allem sich »frei« fühlen wollte.

⁵⁷⁰⁾ Fragmente davon in: DESTAILLEUR, H. *Notices sur quelques artistes français.* Paris 1863. S. 222 ff.

Fig. 66.



J.A. Meissonnier inv.

Huquier Sculp. et ex. rue S. Jacques. C.P.R.

Grotten-Composition von *Meissonnier* ⁵⁷³).

Erst die Fähigkeit, hier sicher schaffen zu können und durch »Compensation« zwischen ungleichen Elementen das Gleichgewicht der Harmonie zu erreichen, befriedigt den Meister der freien Richtung. Man gelangt zur Verwirklichung des Ideals des Ungebundenfeins. Und doch ist es stets eine »Harmonie des Ungebundenen«, etwas wie ein Festhalten am Anstand, den der Salon verlangt.

369.
Italienische
Vorbilder.

An der inneren Hauptthür der Kirche *Sant' Andrea* des Jesuiten-Noviziats zu Rom hat *Bernini* gegen den Fries, das Gesims und den Giebel der sonst streng gebildeten Thür zwei große Engel gleichsam angeklebt. Der eine sitzt auf dem Gesims; der andere fliegt heran, um sich ebenfalls zu setzen, und trompetet während des hierzu nöthigen Umkehrens, um seine Ankunft zu melden. Ersterer Engel ist viel höher gestellt, hält in der Rechten ein großes Wappenschild gegen den Giebelscheitel, aber in ganz schräger Richtung; aus seiner linken Hand läßt er eine ungeheure Schriftrolle fahnenartig in die Höhe und seitwärts flattern.

Carlo Fontana (1683) läßt das Rundmedaillon über der Thür von *San Marcello* am Corfo zu Rom an der einen Seite von einem stehenden großen Engel, an der anderen von einem kleinen sich bückenden halten, nur der Unsymmetrie zu Liebe. Aehnlich ist das Medaillon über der Thür in *Piazza di Maria in Passione* zu Genua gehalten.

370.
Meiffonnier.

Von *Fuste-Aurèle Meiffonnier* schreibt *Davillier*⁵⁷¹): »Er unterscheidet sich von Allen durch den übertriebenen und bewegten (*tourmenté*) Charakter feiner Compositionen. Sie sind von anmüthiger Frivolität, und die gerade Linie ist sorgfältig aus ihnen verbannt.« Allein in Art. 324 (S. 252) wurde bereits dargethan, daß *Meiffonnier* nicht ausschließlich dieser gewundenen Durchbildung der Architektur huldigte und daß bei ihm Elemente einer strengeren Richtung vorhanden sind. Zimmer-Decorationen *Meiffonnier's*, wie diejenige für den Grafen *Besenal*, oder für ein Cabinet in Portugal⁵⁷²) darf man dagegen wirklich als Rococowerke bezeichnen. Die gewundenen Beine des Spiegeltisches und die Schnörkel der Muscheln, Cartouchen und Rahmen, Alles scheint, wie vom Winde ergriffen, sich zu krümmen und, oben bei den gewundenen Gesimsstücken angelangt, wie Blätter in einer Staubwolke herumzuwirbeln.

Der Gipfelpunkt der Formenentwicklung dieser freien Phase des in Rede stehenden Stils scheint — wenn auch nicht chronologisch, da der Stil noch dreißig Jahre fortlebte — in einigen dieser Compositionen *Meiffonnier's* zu liegen. Es ist schwer, eine vollständigere Beseitigung aller geraden Linien zu erreichen, als dies in der Grotte geschehen ist, die Fig. 66⁵⁷³) zeigt. Selbst die Pfeiler und Strebe-
pfeiler gleichen sich überstürzenden Wellen oder scheinen mit dem herabstürzenden Wasser davon eilen zu wollen. Die Geschmacksverirrungen sind kein Hinderniß, bei *Meiffonnier* die sichere Beherrschung der Formen anzuerkennen. Allerdings sind mir in Frankreich ausgeführte Bauwerke dieser Richtung nicht bekannt geworden.

371.
Andere
Meister.

Bei *Jean Pillement* (1719—1808), der in Paris, London und Lyon arbeitete, findet man wiederum Rococo-Compositionen auf Grund der S-Form, wo Alles, statt in consolenartigen Felten ausgeführt zu sein, mittels Bäumen und Pflanzen in natürlicher Form hergestellt ist⁵⁷⁴). Er hat viele chinesische Elemente verwendet⁵⁷⁵). Dies ist die Zeit, in welcher die Gärten von *Lenôtre* durch solche »dans le goût anglo-chinois« verdrängt werden.

Bei *P. E. Babel* nimmt diese Richtung andere Eigenthümlichkeiten an. Große Gartenportale werden in den verdrehtesten Linien dargestellt, die für bizarre Um-

571) Im Vorwort zu: GUILMARD, D. *Les Maîtres ornemanistes etc.* Paris 1881. S. XV.

572) Abgebildet ebendaf., Pl. 52.

573) Facf.-Repr. nach: *Oeuvre de Fuste Aurèle Meiffonnier etc.* Paris (ohne Jahreszahl). Fol. 35.

574) Abgebildet in: JESSEN, P. Katalog der Ornamentfich-Sammlung des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. Leipzig 1894. S. 53.

575) Siehe das Nähere in: GUILMARD, a. a. O., S. 188.

rahmungen eines Schlüffeloches oder eines kleinen Porzellanrahmens paffen könnten. Gruppen von Amorinen, kofende Turteltauben, allerlei Attribute und Blumengehänge beleben diese Formen. Die Bewegungen dieser Windungen find jedoch stets zu einem harmonischen Gleichgewicht contrastirender Linien und Biegungen ausgebildet und zeigen in dieser Eigenschaft eine bewildernde Meisterfchaft.

François de Cuvilliers (der Vater) hat gleichfalls folche Portale geschaffen, hinter denen er auch noch die Strahlen eines Sonnenunterganges inmitten eines Wolkenhimmels hervorbrechen läßt. Hier müffen die Linien der Wolken den verdrehten Windungen eines von Fontänen gekrönten Viaductes aus »Lattenwerk« zum Gleichgewicht verhelfen. Dies heißt denn auch ganz richtig ein »*Morceau de caprice*«⁵⁷⁶). Man sieht, daß während der strengen Zeit *Ludwig XIV.* die gebundene Phantafie Zeit gehabt hatte, reiche Schätze für die nächste Generation anzufammeln, und letztere entschädigt sich denn auch rückhaltslos und wahrhaftig nach Herzensluft.

Es ist mir nicht gelungen, irgend ein ausgeführtes französisches Bauwerk zu finden, das wirklich der Bezeichnung und dem Begriffe des Rococo, wie er im Vorstehenden aufgestellt wurde, entspräche.

Anders verhält es sich mit Deutschland. Wie für die *Rocaille*-Mode finden wir hier für den Rococo ausgeführte Beispiele, die den Begriff dieser Stilform besser zu verstehen helfen. Selbst dann, wenn man diesen Begriff Rococo streng auf Werke begrenzt, die aus der Entwicklung einer der Richtungen des französischen *Louis XV.*-Stils hervorgehen, nicht aber, wie der Zwinger in Dresden, aus der directen Entwicklung des italienischen Barocco, lassen sich in Deutschland eine Anzahl echter Rococo-Werke aufzählen.

Der Gnadaltar zu Vierzehnheiligen bei Lichtenfels in Franken (begonnen 1743) ist ganz in den Formen jener phantastischen Gebilde *Babel's* und Anderer gebildet, die große Gartenportale in Gestalt eines riesigen Schlüffelochbleches aufbauen⁵⁷⁷). Hier ist die Bezeichnung »Rococo« vollkommen am Platze.

Die Uebertragung der Formen der Innendecoration des französischen Salons Stils *Ludwig XV.* auf die Detailbildung einer Außenarchitektur mag ebenfalls als eines der Charaktere eines wirklichen Rococobaues gelten. In Würzburg bietet der Hof »Zum Falken« mit seiner reizenden Façade ein solches Beispiel. In Spanien hat der Palaft des Marquis *de Dos Aguas* zu Valencia ebenfalls eine wirkliche Rococo-Façade.

i) Meister von 1590 bis etwa 1750.

1) Meister des Zeitalters *Heinrich IV.*

Die in Art. 210 (S. 197) hervorgehobene Vernachlässigung des Studiums des Zeitalters *Heinrich IV.* erstreckt sich auch auf die Kenntniß der Architekten jener Zeit⁵⁷⁸).

Aus denselben Gründen, welche uns bewogen, gerade diese Phase in das möglichst richtige Licht zu stellen, wollen wir uns bemühen, das Gleiche für die Architekten dieser Zeit zu thun.

Es ist schwer zu sagen, ob der Mangel an guten Architekten, über den der Herzog *von Mayenne* 1590 klagt⁵⁷⁹), in dem Maße vorhanden war, wie aus seinen

⁵⁷⁶) Abgebildet ebendaf., Pl. 63.

⁵⁷⁷) Abgebildet von R. DOHME in: Zeitschr. f. bild. Kunst 1878, S. 288.

⁵⁷⁸) »Die Architekten der Zeit *Heinrich IV.*«, sagt *Lemonnier*, »nehmen zwischen ihren Vorgängern und Nachfolgern eine verwerfliche Stellung ein; keiner gelangte zu einem vollständigen Ruhme.«

⁵⁷⁹) Am 26. August 1590, bei der Ernennung eines Nachfolgers von *Baptiste Du Cerceau*, sagt *Mayenne*: »... considérant le peu de personnes qui se trouvent à présent capables pour exercer ledict estat et office à cause de la misère du temps, et